
Autor: [Julie Lirot](#) (University of Nevada Las Vegas)

Título Artículo: **La composición dinámica en *Los sueños***

Fecha de envío: 29/04/2003

Resumen:

Quisiera en el presente ensayo identificar y analizar en *Los sueños* el aspecto de su dinamismo onírico, al que relaciono con el cinematógrafo por su composición de agilísimo movimiento. Esta controvertida obra polémica, condicionada y alterada varias veces para su publicación, no constituye un todo unitario. *Los sueños*, bajo mi punto de vista, tienen una unidad porque cumplen con el esquema más básico de la estructura narrativa. Poseen orientación, evaluación, argumento, personajes y coda. El personaje protagonista es quien está presente en toda la obra, y le da consistencia. A mi parecer, de la presente exposición se desprende la confirmación de la estructura narrativa en todos sus elementos integradores. También indico que la aparente laxitud narrativa mencionada por algunos críticos, debe ser considerada dentro del modelo de discurso onírico, el cual exige una cohesión especial, diferente a los otros cánones narrativos más ordinarios. Finalmente, me interesa resaltar los recursos léxicos y argumentales de los que se sirve el autor para vivificar los argumentos de sus sueños, los cuáles le dan su carácter peculiar. En ellos expongo sucinta pero claramente el aspecto dinámico de su construcción.

Summary:

This essay attempts to identify and analyze the dreamlike dynamic of *Los sueños* by Francisco de Quevedo, which is related to certain characteristics of cinematography due to its rapid movement. This controversial work which has been altered various times for its publication does not constitute a unitary whole. *Los sueños* have unity because they fulfill the most basic scheme of narrative structure. They have orientation, evaluation, argument, characters and coda. The protagonist is the one who is present throughout the work and gives it consistence. The apparent narrative laxness mentioned by some critics should be considered within the dreamlike discourse which requires a special type of cohesion, different than other more ordinary types of narrative. Finally, I emphasize the thematic and lexical techniques used by the author to make his work more lively and which give it its peculiar character, expounding succinctly but clearly the dynamic aspect of their construction.

La composición dinámica en *Los sueños*

El genio de Francisco de Quevedo (1580-1645) tiene muchas aristas y puede ser enfocado desde numerosas perspectivas. Esto se debe sobre todo por contar con una variada producción tanto en prosa como en poesía, y de ser toda ella interesante, profunda y filosófica. Quisiera en el presente estudio identificar y analizar en *Los sueños* su dinamismo onírico, al que relaciono con el cinematógrafo por su composición de

agilísimo movimiento. El mencionado tratamiento onírico permite, por tanto, el libre tratamiento de los más dispares e irracionales tópicos.

La obra satírico-moral de Francisco de Quevedo, *Los sueños* —como es conocida normalmente— lleva un título más abreviado que los dos títulos con los que fue editada y conocida la obra en el siglo XVII, mucho más extensos: *Sueños y discursos descubridores de abusos, vivios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, 1627) y *Juguestes de la niñez y travesuras del ingenio* (Madrid, 1629). Esta controvertida obra polémica, condicionada y alterada varias veces para su publicación, no constituye un todo unitario. Compuestos a lo largo de casi 30 años, *Los sueños* recibieron originalmente títulos más transparentes pero también más difícilmente aprobables por la Inquisición, la cual exigió que para su publicación fueran rebautizados. Por ejemplo, “El sueño del juicio final”, “El alguacil endemoniado”, “El sueño de la muerte”, fueron sustituidos respectivamente por “El suelo de las calaveras”, “El alguacil aguacilado”, “Visita de los chistes.” El primero y segundo sueños (“El sueño del juicio final” y “El alguacil endemoniado”) fueron escritos en 1607 cuando Quevedo no contaba aún con treinta años. El último de la serie, también el más profundamente satírico, “La hora de todos y la fortuna con seso” fue escrito por Quevedo cerca de su vejez, en 1636.

Durante el siglo XVII español, las obras satíricas y las de discurso moral — corriente literaria dentro de la cual se circunscriben *Los sueños*— son comunes y abundantes. Antes y después de Quevedo se pueden mencionar muchas obras con este carácter. Sobresale *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa (Madrid, 1660). El mismo Quevedo escribió muchas de sus obras con la mirada puesta en la crítica moral.

Un ejemplo típico es su homilía de espíritu estoico: “La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas” (Madrid, 1634).

Todas estas obras corresponden a una mentalidad que tiene por objetivo criticar a la sociedad bajo la forma de un ataque contra la conducta contemporánea. Podríamos plantearnos en este momento el por qué no aparece el género utópico en España. R.O. Jones apunta la hipótesis de que se tendía a esquivar cualquier novedad radical y, puesto que la Utopía implica el libre enfrentamiento a problemas sociales, a lo cual la sociedad española conservadora era reacia, la insatisfacción intelectual deriva más bien por el camino de la homilía y de la sátira (Jones 287).

Los sueños, como su título lo indica, se circunscribe dentro de un mundo que la literatura iba a explotar en épocas posteriores, a partir de los descubrimientos de Sigmund Freud. Sin ser propiamente, sin embargo, una obra literaria surrealista, se puede reconocer que, sobre todo los primeros sueños, poseen un dinamismo con escaso hilo narrativo, pero cuyo mérito reside en la disposición de las escenas como retazos enlazados. A este respecto, Julio Cejador en su introducción a la edición de Espasa Calpe, opina que “al cabo y a la postre, en el soñar, ni hay hilo que trabe las escenas ni unidad de composición alguna” (Cejador IX). Unas líneas después es más explícito: (*Los sueños*) “son brochazos, ricos en colorido, mas sin composición que los trabe y armonice, que no lo es el flojísimo hilo que enlaza los retazos en el todo del pensamiento del juicio final, o del endemoniado alguacil o la farsa del mundo” (Cejador XI).

El crítico español enfatiza el carácter anárquico de los sueños ordinarios que muchas veces carecen de orden, pero no creo que sea lícito extrapolar la característica de nuestros sueños ordinarios a los de las composiciones literarias que analizamos aquí. Se

tendría primero que distinguir con cuidado algún patrón o hipótesis de la estructura narrativa y después concluir si efectivamente todos adolecen de ese orden que no encuentra Cejador. A mi parecer, *Los sueños* de Quevedo sí poseen una estructura armónica subyacente. Además la supuesta anarquía de temas e incluso repeticiones no procede de un estilo descuidado sino de un genio que armonizaba partes con un patrón no muy aparentemente visible. *Los sueños* en verdad constituyen una larga enumeración de alusiones, encuentros casuales muy breves, esquemáticos y apurados.

Los sueños, bajo mi punto de vista, tienen una unidad porque cumplen con el esquema más básico de la estructura narrativa. Poseen orientación, evaluación, argumento, personajes (protagonista, antagonista y sujeto que aprende) y coda (Traugot y Pratt 189; también J. Hillis Miller 75). Es necesario detenernos aquí para ponderar el verdadero principio de cada uno de *Los sueños*. Estos no comienzan dentro de los límites tradicionalmente reconocidos en la narración, sino que se inician a partir de las dedicatorias y prólogos. En el caso presente, las dedicatorias nos informan de la evaluación hecha por el autor sobre su propia obra, pero sin concluir totalmente, porque sobre ella se vuelve en “Las advertencias de las causas de esta impresión”, y en cada uno de los prólogos al lector (Laurenti 6). Como suficiente ejemplo esclarecedor creo que bastaría citar la dedicatoria al conde de Lemos en “El sueño de las calaveras”:

A manos de vucelencia van esta desnudas verdades, que buscan, no quien las vista, sino quien las consienta. Que a tal tiempo hemos venido, que, con ser tan sumo bien, hemos de rogar con él. Prométese seguridad en ella solas. Viva vucelencia para honra de nuestra edad. (Quevedo 25)

En este apartado observamos que la evaluación reside fundamentalmente en que el autor declara categóricamente estar diciendo la verdad, y luego en buscar quién la acepte porque sólo a través de ella se garantiza la seguridad espiritual.

Todos los discursos prefaciadores determinan la función fática de Jakobson (Jakobson 355), pues se presentan en ellos las meditaciones convencionales sobre varias prácticas, como son el tipo de discurso que se va a utilizar, el nivel de formalidad del habla, consejos y sugerencias al lector, etc. La orientación integra el segundo elemento de toda narración, y se concretiza en *Los sueños*, en los prólogos al lector. La orientación apunta o avisa sobre el contenido abordado. De él se dan ejemplos que anuncian, en los casos presentes, la modalidad desarrollada de humor negro. Tomemos como objeto de análisis el largo prefacio que aparece con antelación a todas las historias. En él se explicita el propósito general de las composiciones, utilizando para ello comparaciones, analogías, anticipaciones y, como ejemplo de estas últimas, breves narraciones tipo parábolas. Así tenemos que para evidenciar el valor de la cortesía en la dirección del discurso se narra el cuentecillo del soldado francés; luego aparece la historia del clérigo viejo y las higueras con el ánimo de enseñar a guardarse de las piedras como de las verdades duras y secas, y también a guardarse de hacer burla y menosprecio del valor del libro; finalmente, otra muy breve narración, la del soldado que regresa de la guerra desgarrado y roto, completamente distinto a la figura que presentaba antes de salir a la guerra. La finalidad didáctica en el último caso es reprobar y oponerse con decisión a los usos indiscriminados y sin reconocimiento de crédito para el verdadero autor, cuyas obras aparecen publicadas sin permiso, indiscriminadamente adulteradas, incompletas y anónimas.

El tercer elemento al que deseo referirme es a la trama. La narración de *Los sueños* no es efectivamente similar a la que desarrolla la argumentación novelística, puesto que su misma brevedad la excluiría de la novela. Sin embargo, los cuentos y la novela corta e incluso todas las narraciones de la vida cotidiana en las que nos vemos involucrados, no por breves carecen de un hilo conductor narrativo. Este elemento conductor lo integra el argumento, que a su vez está formado por un conflicto, un desarrollo y una conclusión. La naturaleza y estructura de *Los sueños* es en este aspecto inconstante. A diferencia de lo que sucede normalmente en las otras historias de sueños, en “El alguacil alguacilado”, y “La hora de todos” no se mencionan o no hacen referencia a que los argumentos sean sueños. Los argumentos de cada uno de los sueños son muy simples pero también muy ágiles. La narración, para ser tal, exige un argumento, una trama que mínimamente incorpora un conflicto, es decir un hecho que dé motivo u origen a la trama, después continúe mediante un desarrollo y termine con una conclusión. Todos estos elementos están presentes en *Los sueños*. La única parte de la narración que al parecer ha llamado la atención, por lo laxa de la relación de sus partes, es el desarrollo de la trama.

En este apartado son pertinentes las rectificaciones antes aludidas sobre la falta de unidad de la secuencia narrativa. Nuestra posición se basa en que es el tipo de contenido el que exige la aparente falta de unión entre las partes y ausencia de hilo narrativo. Sin embargo, insistimos en que las varias técnicas utilizadas son congruentes con el discurso onírico. Entre ellas hemos reconocido: la falta de atención al detalle visual, dado que lo que impera es la dinamicidad, ilógica muchas veces, propia del sueño; el desfile de prototipos es óptimamente representado por las escenas de contraste y/o sucesivas, como

las que explota el cinematógrafo. La dinamicidad se logra mediante varios recursos: entre ellos la locomoción o transporte fantasmagórico, ya que no se hace referencia a cómo el narrador-protagonista puede trasladarse y estar presente en varios lugares, uno tras otro. En contrapartida, los verbos de movimiento son abundantes para referirse a los participantes observados por el protagonista: “Los huesos anduviesen en busca de otros... levantarse los sepulcros... unas almas huían... gastaban los pies en huir... llegó un hombre desaforado” (“El sueño de las calaveras”). La imagen de movimiento es lograda léxicamente por las concatenaciones enumerativas, palabras que orientan hacia lo vertiginoso de la acción. Por ejemplo, “¿Qué ha de desearse los unos a los otros llegada la Hora, sino garrotillos, pleurites, pestes, tabardillos, muertes repentinas, apoplejías, disenterías y puñaladas?” (“La Hora XXX”). Muy ilustrativos son los recursos de fragmentación del discurso en multitud de historias, los bruscos cambios de escenarios, el impulso centrífugo de los pormenores y la abundante invención y enderezamiento del mundo real —mundo al revés— y el mundo correcto, el mundo ideal (Pring-Mill 572).

Dentro de las técnicas más sorprendentes, quizá por lo sensacional de sus escenas, sean las que aparecen en “La Hora de todos”. Son debidas a la brusca transición a la que se tiene que volver cuando se cumple la justicia y se endereza el mundo equivocado. Considérese como óptimo ejemplo el caso del juez que había construido toda su mansión mediante el robo a todos sus clientes. Al sonar la Hora todo vuela, ladrillos, muebles, techo, adornos, quedando el juez encerrado en cuatro paredes desnudas y sin resguardo (“La Hora III”). Pueden confrontarse las opiniones de M. Rosa Lida a lo que he expuesto. “El múltiple y extravagante Quevedo combina así con la geometría de su fábula aquel arte tan suyo —bien caracterizado por A. Mas (1957) — de su desbordamiento, de

pulverización y volatilización, que llega a “faire de mouvement avec rien” y que todo lo desquicia y agita con violencia furiosa” (Lida 585-6).

En *Los sueños* el protagonista interviene como observador pero no como partícipe activo en los eventos que tienen lugar frente a sus ojos. En la más normal y común de las circunstancias recontadas, el papel del protagonista se halla como un ser curiosamente intruso en los acontecimientos. Su papel consiste en dar fe, investigar, inquirir, sopesar, confirmar la razón para los castigos de todos aquellos personajes condenados, a los que interpela personalmente vía diálogo o indirectamente, refiriendo las escenas que él ve. Esta primera función es meramente intelectual, apelando para ello, en las conclusiones que se siguen razonadamente, a quienes se han alejado de la religión católica, no la han obedecido o sólo lo han hecho tibia e hipócritamente. A este respecto, los sermones de carácter propiamente moral que, además apelan directamente a la razón, son muy escasos y casi pasan totalmente desapercibidos en los primeros sueños. Más adelante, en “El mundo por de dentro” y en “La Hora de todos”, estos tienden a aparecer más frecuentemente y a ser de más larga extensión. La segunda función reclama la reacción emotiva por parte del lector al encontrar un eco de risa, dolor, espanto, temor, etc. “Lo que más me espantó ..., y diome risa la diversidad de figuras..., riérame si no me lastimara a otra parte...” (“El sueño de las calaveras”).

En los casos que hemos venido refiriendo, el personaje protagonista es quien está presente en toda la obra, y le da consistencia y unidad al intervenir constantemente con comentarios o referencias a su estado de ánimo, reacciones, temores, risas. Los otros dos personajes mínimos e indispensables para la trama, según Miller (Miller 75), son el antagonista y el testigo que aprende. El protagonista de *Los sueños* se convierte a su vez

en sujeto que aprende, aunque en el fondo el sujeto que aprende sea el público lector, blanco u objetivo del satirista. Otro punto en el modelo milleriano, para quien la narración se presenta como un caso muy especial, consiste en la ausencia de antagonista. La razón estriba en que no hay búsqueda (‘quest’) y tampoco es posible identificar un antagonista en un solo individuo. Sin embargo, extrapolando el término y generalizándolo, llegamos a la conclusión de que es el conjunto de personajes entrevistados por el narrador protagonista en quien se concretiza tal función: escribanos, taberneros, médicos, mujeres hermosas, rameras, pasteros, poetas, letrados, etc. Ellos son el antagonista al representar la concretización de nuestras debilidades, vicios, pecados e inclinaciones equivocadas y punibles.

Para terminar, se menciona la coda como componente extra, finalizador de un modelo narrativo. La función de ésta es establecer la relación entre los acontecimientos y el lector, quien acaba por ser impactado o al menos influenciado por la representación del sueño. Dicho elemento, no necesario ni fundamental en la secuencia narrativa, equivale al epílogo de la novel realista; en *Los sueños* funcionan como un recordatorio y llamada de atención a la persona a quien se ha dedicado la obra: “Vuecelencia, con curiosa atención, mire esto y no mire a quién lo dijo. Que por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua” (Quevedo 85).

A mi parecer, de la presente exposición se desprende la confirmación de la estructura narrativa en todos sus elementos integradores. He intentado demostrar, también, que la aparente laxitud narrativa mencionada por algunos críticos debe ser considerada dentro del modelo de discurso onírico, el cual exige una cohesión especial, diferente a los otros tipos narrativos más ordinarios. Por fin, me interesa resaltar los

recursos léxicos y argumentales de que se sirve el autor para darle vida a los argumentos de sus sueños, los cuales le dan su carácter peculiar. En ellos expongo sucinta pero claramente el aspecto dinámico de su construcción.

Bibliografía

ALFARO, Gustavo. *La estructura de la novela picaresca*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

CEJADOR, Julio. Introducción *Los sueños*. Madrid: Espasa Calpe, 1961. ix-xxiii.

CLOSS TRAUGOTT, Elizabeth and Mary Louise Pratt. *Linguistics for Students of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

HILLIS MILLER, J. “Narrative”. *Dictionary of Literary Terms* Lentricchia, ed. Chicago: U of Chicago P., 1983.

LAURENTI, Joseph. *Estudios sobre la novela picaresca*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1970.

JAKOBSON, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics. *Style and Language*. Sebeok, T. A. Ed. Cambridge, Mass.: Cambridge U P, 1960.

JONES, R.O. *Historia de la literatura española 2, Siglo de Oro: prosa y poesía*. Madrid: Ariel, 1983.

LIDA, Raimundo. “La hora de todos”. *Historia y crítica de la literatura española 3*. Francisco Rico, ed. Barcelona: Crítica, 1983. 581-586.

PRING-MILL, Robert. Franz Walter Müller, et al. “Del buscón a *Los sueños*” *Historia y crítica de la literatura española 3*. Francisco Rico, Ed. Barcelona: Crítica, 1983. 572-580.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Los sueños II, III*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.